



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Tekstowo zmediatyzowane doświadczenie bycia wampirem : wokół "Zmierzchu" Stephenie Meyer

Author: Małgorzata Kita

Citation style: Kita Małgorzata. (2014). Tekstowo zmediatyzowane doświadczenie bycia wampirem : wokół "Zmierzchu" Stephenie Meyer. "Język Artystyczny" T. 15 (2014), s. 35-64.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Tekstowo zmediatyzowane doświadczenie bycia wampirem Wokół *Zmierzchu* Stephenie Meyer

Wprowadzenie

Od stwierdzenia odwiecznej obecności mitu wampirycznego zaczyna się „biografia symboliczna” *wampira*: „Mit wampira uchodzi za jeden z najbardziej powszechnych i wiecznotrwałych. Romantycy nie mieli co do tego wątpliwości. Charles Nodier nazywał go »najbardziej uniwersalnym spośród naszych przesądów«. Aleksander Dumas wskazywał wręcz na prześladowczy charakter wampira: »Dokądkolwiek pójdziemy, będzie zawsze siedł za nami«. Współcześni badacze podzielają to przekonanie” (Janion 2008: 7).

Wampiry, choć to postaci z opowieści grozy, horroru, należące do świata mroku¹ i grozy, wprowadzające odbiorcę w szok, budzące strach, obrzydzenie i wstręt, były obecne w zbiorowej wyobraźni od dawna. Zaludniające świat folkloru, strony literatury pięknej, obrazy czy ekrany kinowe/telewizyjne — towarzyszą człowiekowi „od zawsze”, wyrażając jego niepokoje i rozterki, ale także je generując: „Kariera postaci wampira jest doprawdy karierą zawrotną. Niemożliwe jest wygnanie wampira z kultury, gdyż staje się on swoistym symbolem ludzkich lęków, namiętności, erotyzmu i melancholii. Potraktować można go również jako postać przełamującą tabu, czyli społeczny, związany z *sacrum* zakaz, nałożony na pewne rzeczy, ludzi lub czyny, który sprawia, że są one nietykalne lub nie można o nich mówić. Krępujące społeczeństwo zakazy zaczynają jednak być traktowane jako bezrozumne i bezzasadne, prowokują do kwestionowania swego sensu. Człowiek boi się jednak samodzielnego przekroczenia granic, gdyż czuje wobec nich szacunek i lęk przed ewentualnymi konsekwencjami. Jednocześnie odczuwa niezwykłą pokusę, by sięgnąć po zakazany owoc, musi więc znaleźć istotę, która złamie zakaz za niego i przyjmie

¹ Por.: „Otaczająca wampira noc to noc saturniczna — ponura, groźna, rozpętująca złośliwe i złowrogie demony. Oświeśla ją księżyc, naturalny sprzymierzeniec wampira i wilkołaka” (Marusza Zagubiona w Sobie 2008).

na siebie konsekwencje. Musi znaleźć istotę, wobec której zawieszono zostają obowiązujące normy, zarówno religijne, jak i moralne i obyczajowe. Postacią taką staje się wampir przejmujący część wypieranych przez ludzką świadomość cech samego człowieka. Jako istota nadnaturalna znajduje się poza obszarem norm i zasad. Zawieszona zostaje między życiem i śmiercią, dobrem i złem, pozbawiona ograniczeń związanych ze sferą religijną oraz społeczno-obyczajową” (Szczepaniak 2011).

Pod koniec XX stulecia kilkuwiekowy wizerunek wampira ulega zmianie, zapoczątkowanej twórczością literacką Anne Rice, jej *Kronikami wampirów*² i *Nowymi kronikami wampirów*³: „Stworzeni przez nią bohaterowie wyznaczają zupełnie nowy kanon postaci wampira. Piękne, olśniewające ciała nigdy się nie starzeją. Nie są to typowe nosferatu, ożywione trupy bez zastanowienia mordujące ludzi, by zaspokoić głód. Wampiry przedstawione zostały jako niezwykle istoty, o wielkiej wrażliwości, targane licznymi emocjami. Charakterystyczna dla wampirów Rice jest melancholia oraz tęsknota za utraconym śmiertelnym życiem. Wampir staje się istotą pełną zadumy i refleksji. Ma nie tylko ludzkie ciało, lecz także uczucia” (Szczepaniak 2011).

Krótko mówiąc: „Wampir [...] wyszedł z mroku nocy, by w świetle dnia okazać się zupełnie kimś innym” (Kaczor 2010: 12).

Kim? W artykule poszukuję odpowiedzi na to pytanie, sięgając do literackich narracji wampirycznych dokumentujących ich problemy i rozterki tożsamościowe. Jako podstawę rozważań biorę cykl *Zmierzch* Stephenie Meyer. To opowieść o złożonym i burzliwym uczuciu Edwarda Cullena (wampira) do siedemnastoletniej Belli Swan. Akcja toczy się współcześnie w północnoamerykańskim miasteczku Forks. Edward należy do rodziny wampirów, której głową jest Carlisle Cullen. Tworzą ją: Carlisle Cullen i jego żona Esme oraz przybrane dzieci: Edward, Alice, Jasper, Rosalie i Emmet.

Czym jest tożsamość?

Tożsamość stała się wielkim tematem współczesności. Skupia na sobie uwagę uczonych z różnych dziedzin wiedzy, ale jest też kwestią, która zajmuje „zwykłego człowieka” — nie tylko w momentach pogłębionej autorefleksji. Dyskusje, prowadzone z różnych perspektyw naukowych (psychologicznych, socjologicz-

² Składają się nie niego powieści: *Wywiad z wampirem (Interview with the Vampire)*, 1976, *Wampir Lestat (The Vampire Lestat)*, 1985, *Królowa Potępionych (The Queen of the Damned)*, 1988, *Opowieść o złodzieju ciał (The Tale of the Body Thief)*, 1992, *Memnoch Diabeł (Memnoch The Devil)*, 1995, *Wampir Armand (The Vampire Armand)*, 1998, *Merrick*, 2000, *Krew i złoto (Blood and Gold)*, 2001, *Posiadłość Blackwood (Blackwood Farm)*, 2002, *Krwawy kanty (Blood Canticle)*, 2003.

³ Obejmują one powieści: *Pandora*, 1998 i *Wampir Vittorio (Vittorio the Vampire)*, 1999.

nych, biologicznych, filozoficznych — jednym słowem: humanistycznych), jak i w ramach myślenia zdroworozsądkowego, dowodzą wagi fenomenu tożsamości i problemów, które rodzi pytanie: „kim jestem?” — proste, ale tylko pozornie, bo najważniejsze dla człowieka⁴. Mieści się w nim rozpoznanie, a przynajmniej próba rozpoznania przez jednostkę istoty samego siebie⁵. Mediatyzuje ono drogę do zdobycia autoświadomości siebie i reprezentacji siebie. Tak definiuje ją Stanisław Gajda (2008: 11): „wiedza o sobie (samowiedza). Ta wiedza mogłaby być ujmowana jako zespół właściwości przypisywanych podmiotowi (jednostce, społeczności) w jego własnych przekonaniach”.

Tożsamość została uznana za ważną kategorię porządkującą relacje człowieka z samym sobą, z drugim człowiekiem, ze światem⁶. Socjolog nadaje jej wysoki status: „zyskało [pojęcie tożsamości — M.K.] w pracach wielu autorów status koncepcji podstawowej zarówno w analizach materiałów empirycznych odzwierciedlających właściwości egzystencji społecznej jednostki, jak i w publikacjach czysto teoretycznych” (Bokszański 1989: 5).

Pojęciu odpowiada wielość słów je werbalizujących: *koncepcja siebie, obraz siebie, autokoncepcja, ja-osobiste, ja-przedmiotowe, ja-kolektywne, jaźń, jaźń społeczna, jaźń odzwierciedlona, tożsamość ego, tożsamość prywatna, tożsamość własna, tożsamość publiczna, tożsamość społeczna, tożsamość jednostki, tożsamość zbiorowa, tożsamość kulturowa, tożsamość polityczna, tożsamość etniczna, tożsamość narodowa, tożsamość religijna...* (Żydek-Bednarczuk 2013). Ta wielość nazewnicza zwiększa niejednoznaczność, a właściwie wieloznaczność kategorii: „Powtarzający się element semantyczny *wielości* każe wrócić do myśli Arystotelesowskiej: »Jasne jest przeto, że tożsamość jest pewną jednością wielości rzeczy bądź jednością jednej rzeczy pojmowanej jako wielość, gdy na przykład mówimy, iż rzecz jest identyczna sama ze sobą; bo ta sama rzecz jest tutaj pojmowana jako dwie« (Arystoteles, *Metafizyka*, Warszawa 2009, 1018a). Przywołuje też słowa Virginii Woolf z jej powieści uznawanej za literackie studium tożsamości: »Nie jestem jedną osobą, jestem wieloma ludźmi« (*Fale*, 1931)” (Kita, Ślawska, red. 2013: 7).

Nie ma końca spór esencjalistów i konstruktywistów wokół natury tożsamości. Stają po stronie tych, którzy widzą w niej nieustający projekt ludzkiej egzystencji. Podzielam sąd wyrażony m.in. przez Marylę Hopfinger: „Konstruowanie własnej tożsamości — przez jednostki i przez zbiorowości — dokonuje się zawsze, stale, permanentnie. Stanowi wyzwanie nieustające i trwałe. Mechanizmy tożsamościowe są bowiem nieusuwalne z ludzkiego doświadczenia. Bywają mniej lub bardziej uświadamiane, a często zdają się nieproblematyczne.

⁴ O tożsamości z punktu widzenia językoznawcy zob. m.in.: Bugajski 2014; Ostaszewska 2013; Steciąg 2014; Uździcka 2014; Żydek-Bednarczuk 2013.

⁵ Zob. Karnat-Napieracz 2009.

⁶ Zob. m.in. Castells 2009; Gergen 2009.

Kształtują się w silnym związku z bodźcami zewnętrznymi, w kontekście funkcjonujących systemów, kodów, norm społecznych, które tworzą niepisane granice, ruchome, zmienne” (Hopfinger 2013: 5).

Nie mogę też nie przytoczyć bliskiego mi poglądu Amina Maaloufa, wskazującego komponenty (jest ich wiele), które składają się na tożsamość/tożsamości (wybitny pisarz zna te problemy z własnego doświadczenia): „O tożsamości każdej osoby decyduje masa elementów nieograniczających się, rzecz jasna, do tych, które zazwyczaj znajdujemy w oficjalnych rejestrach. Dla większości ludzi liczy się przecież zazwyczaj przynależność do pewnych tradycji religijnych, do jakiejś narodowości — czasem do dwóch, do grupy etnicznej lub językowej, do klanu rodzinnego — mniejszego lub większego, do zawodu, do instytucji, do środowiska społecznego... Lista jest jeszcze długa, teoretycznie nieograniczona: można odczuwać przynależność — słabszą lub silniejszą — do prowincji, wsi, dzielnicy, ekipy sportowej albo zawodowej, grupy przyjaciół, związku zawodowego, przedsiębiorstwa, partii, tej czy innej organizacji, parafii, wspólnoty osób o takich samych zainteresowaniach, o podobnych preferencjach seksualnych lub kalectwie fizycznym bądź zmuszonych stawić czoła tym samym zagrożeniom.

Wszystkie te przynależności nie są jednakowo ważne, a przynajmniej nie w tym samym momencie. Ale też żadna z nich nie jest bez znaczenia. Są to bowiem konstytutywne elementy osobowości, można by nawet powiedzieć — »geny duszy«, pod warunkiem że dodamy, że większość z nich nie jest wrodzona” (Maalouf 2002: 16—17, cyt. za: Sobolewska 2013: 91).

Zanurzenie jednostki we współczesnej kulturze indywidualizmu skłania do narracji osobistych, do autonarracji, do snucia własnej historii, wreszcie do zwierzeń posuniętych do ekshibicjonizmu psychicznego.

Wampir Edward Cullen ze *Zmierzchu* chce, by jego ukochana Bella była świadoma jego natury: stąd nie waha się przed opowiadaniem jej o tym, kim jest, skąd się wziął, jak wampir w nim zwyciężał z człowiekiem, jak — w młodzińczym buncie wobec filozofii przybranego ojca: nie zabijaj! — pozbawiał życia. Jako pewne usprawiedliwienie podsuwa to, że zabijał tych, którzy sami mieli mordercze myśli i intencje: przydawała się wówczas jego umiejętność czytania w myślach. Jednocześnie to mówienie o tym, kim jako wampir jest i jaki jest, można uznać za zachowanie, które służy także samopoznaniu i samorozumieniu: „Oddajemy się refleksji nad historią, którą przeżyliśmy kiedyś lub której właśnie jesteśmy uczestnikami, kiedy chcemy znaleźć zagubiony czy nieznany jeszcze sens toczących się zdarzeń lub wtedy, gdy nie radzimy sobie w toczącej się historii. Przedstawienie ciągu zdarzeń słuchaczowi pozwala nam odkryć lub lepiej uchwycić ich znaczenie, pojąć własne reakcje, emocje, przeanalizować je czy też — jak mówią psycholodzy — »przepracować« własne decyzje, motywacje, konsekwencje podjętych działań. Czasem więc opowiadamy coś KOMUŚ po to, aby SAMYCH SIEBIE zrozumieć” (Wyrwas 2014: 208).

Dlaczego *Zmierzch*?

W rozważaniach o tożsamości wampira sięgam po literacką tetralogię Stephenie Meyer *Twiligh*. W październiku 2005 roku w USA (1 stycznia 2007 roku w Polsce) została opublikowana powieść nieznanej pisarki Stephenie Meyer (ur. 1973) pt. *Twiligh* (pol. *Zmierzch*)⁷, która zrobiła błyskawiczną karierę wśród czytelników. Już w następnym miesiącu znalazła się na piątym miejscu listy bestsellerów „New York Timesa”. Szybko też wyszły kolejne tomy „sagi”: *New Moon* we wrześniu 2006 (pol. *Księżyc w nowiu*, 1 stycznia 2007). 7 sierpnia 2007 (w Polsce 18 kwietnia 2008) została opublikowana trzecia część *Twiligh* — *Eclipse* (pol. *Zaćmienie*), 2 sierpnia 2008 (w Polsce 25 marca 2009) wyszła ostatnia część sagi *Breaking Dawn* — *Przed świtem*; w pierwszym dniu (w USA) sprzedano ok. 1,3 miliona egzemplarzy⁸. Debiutująca pisarka, autorka bestsellera czytanego głównie przez nastolatki, została w 2008 roku uznana za jedną z 100 najbardziej wpływowych osób przez „Time Magazine” — zajęła 49 pozycję⁹.

Opowieść o miłości wampira i nastolatki uwiodła czytelników na całym świecie. Szybko też cykl zekranizowano, z wielokrotnością efekt „zmierzcho-manii” czy „edwardomanii”¹⁰. Postaci tetralogii stały się integralnym składnikiem przemysłu popkulturowego, a bohaterowie zyskali status „mieszkańców masowej wyobraźni”. Postaci świata fikcji i aktorzy, którzy się w nie wcielili,

⁷ Poszczególne tomy w wersji oryginalnej (i w polskim tłumaczeniu) w tytułach mają nazwy pozostające w związku z ciemnością, która w zakończeniu przechodzi w jasność dnia. Ciemność dla wampirycznego bohatera oznacza też czas samotności, czas „przed” miłością: „— Zanim cię poznałem, Bello, moje życie przypominało bezksiężycową noc. Mrok rozpraszały jedynie nieliczne gwiazdy przyjaźni i rozsądku. A potem pojawiłaś się ty. Przecięłaś to ciemne niebo niczym meteor. Nagle wszystko nabrało barw i sensu. Kiedy znikłaś, kiedy meteor skrył się za horyzontem, znów zapanowały ciemności. Otoczyła mnie czerń. Nic się nie zmieniło, poza tym, że twoje światło mnie poraziło. Nie widziałem już gwiazd. Wszystko straciło sens. Chciałam mu wierzyć. Tyle że opisał, jak wyglądał mój świat bez niego, a nie na odwrót. — Kiedyś twoje oczy przyzwyczajają się do ciemności — wymamrotałam”. S. Meyer: *Księżyc w nowiu*, s. 435. Cytaty z tekstów źródłowych przywołuję, przytaczając nazwisko autora, tytuł źródła i strony, z których pochodzi dany fragment.

⁸ Cykl rozszedł się w ponad 100 milionach egzemplarzy na całym świecie, w ponad 50 krajach.

⁹ Zob. http://content.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1725112_1726934_1726935,00.html [data dostępu: 30.04.2014]. Ponadto, jak podaje angielska Wikipedia: „Meyer [...] was included in the *Forbes* Celebrity 100 list of the world's most powerful celebrities in 2009, entering at No. 26. Her annual earnings exceeded \$50 million. In 2010, *Forbes* ranked her as the No. 59 most powerful celebrity with annual earnings of \$40 million”. [„Meyer została umieszczona na liście »Forbesa« 100 najbardziej wpływowych celebrytów na świecie w 2009 roku, zajmując 26. pozycję. Jej roczne zarobki przekroczyły 50 milionów dolarów. W roku 2010 »Forbes« umieścił ją na 59. miejscu najbardziej wpływowych celebrytów, z zarobkami 40 milionów dolarów”].

¹⁰ O zjawiskach mód czy „manii” popkulturowych zob. Kowalski 2004.

zawładnęli umysłami odbiorców globalnego świata, wkroczyli w świat show biznesu, ich twarze znalazły się na okładkach prasy światowej. Jednocześnie losy recepcji tekstu kultury Stephenie Meyer ilustrują rozbrat zachwyty odbiorców masowych i niechęci krytyków literackich, a później filmowych.

Dlaczego wybieram jako obiekt badań wampiry z sagi *Zmierzch*? Widzę w niej tekst kultury popularnej, który stanowi głos w dyskursie wampirycznym prowadzonym przez twórców od jakiegoś już czasu. Cezurą w zmianie podejścia do mitu wampirycznego i jego literackiej eksploatacji jest, jak już wspomniałam, literacka kreacja Anne Rice, czyli jej cykl *Kroniki wampirów*, 1976—2003 oraz *Nowe kroniki wampirów*, 1998—1999. Szczególnie wymowny jest *Wywiad z wampirem*, zarówno literacki, jak i filmowy: „pretekstem do opowiedzenia fabuły jest wywiad rzeka, jakiego 200-letni Louis du Point (Brad Pitt) udziela młodemu reporterowi Danielowi Malloyowi (Christian Slater). Tym samym, po raz pierwszy, dekonspiracja wampira zachodzi z jego własnej woli. Film przyjmuje punkt widzenia nie-martwego bohatera — widz nie boi się »potwora«, a wręcz się z nim utożsamia” (Szkudlarek 2014).

Wybór wywiadu jako formy komunikowania się wampira z człowiekiem nie jest tu przypadkowy. Daje on bowiem niememu dotychczas wampirowi możliwość mówienia — mówienia w pierwszej osobie o sobie (por. Kita 1998), o swoim doświadczeniu wampiryczności, o świecie „dziecka nocy”, o byciu w świecie człowieka, który wyznacza normy, spychając wampira — postać na pograniczu fikcji i rzeczywistości — na margines, a właściwie poza margines; to jedna z figur wykluczenia. Jak zauważa Maria Janion: „Zresztą charakterystyczne, że idzie tu właśnie o wywiad, który służy jako rodzaj uprawdopodobnienia — tak jak dawniej powtórzenie czyjejś opowieści, relacji narratora opatrzonego znakiem wiarygodności. Podając, że wywiad został zarejestrowany na taśmie magnetofonowej, autorka chce stworzyć nie tylko fakt literacki, ale fakt w ogóle” (2008: 99—100).

Czytelnik wchodzi więc do świata wampirów, które snują narracje autobiograficzne (taka jest prowokacyjna formuła gatunkowa *Wampira Lestata* Anne Rice). Wampiry przestają być potworami zagrażającymi człowiekowi, stają się superistotami¹¹. Teraz człowiek, poznawszy je, pragnie z nimi być i — co więcej — nimi być, marzy i dąży do tego, by stać się wampirem:

Chciałam być wampirem.

To pragnienie widniało na mojej prywatnej liście marzeń zakazanych, a w dodatku było najbardziej bolesne.

S. Meyer: *Księżyc w nowiu*, s. 226

¹¹ „Straszydło obnażające długie kły i unoszące ramiona w charakterystycznym geście ustało miejsca wampirom myślącym i czującym jak ludzie, a nawet intensywniej, ponieważ w nieśmiertelnych, nadnaturalnych ciałach wszystko ulegało multiplikacji — od siły fizycznej, przez wyostrzenie zmysłów po emocje” (Szkudlarek 2014).

Jestem wampirem. Nominacyjne dziedzictwo słowiańszczyzny

Jedna z najważniejszych dwudziestowiecznych powieści wampirycznych, nazwana w podtytule z użyciem określenia generycznego *Autobiografią*, zaczyna się od mocnego wyznania:

Mam na imię Lestat i jestem wampirem.

A. Rice: *Wampir Lestat*, s. 9

To wampirzy *coming out*. W wersji kanonicznej ma on formę deklaracji pierwszoosobowej i brzmi: jestem gejem/homoseksualistą, lesbijką, osobą transpłciową. Inaczej mówiąc, jest to akt mowy bezpośredni. Pada wobec różnego typu odbiorców, czyli wobec pozostających w bliskich relacjach z podmiotem ujawnienia rodziców, rodziny, przyjaciół itp., albo w szerszej przestrzeni publicznej, wobec kolegów ze szkoły, z pracy, na portalach społecznościowych, w mediach masowych. Dokonuje się też jego metaforyzacja (rozszerzenie znaczenia, zakresu użycia). Tak więc, przez rozszerzenie, *coming out* znaczy też publiczne ujawnienie dowolnej właściwości osobistej, utrzymywanej w sekrecie z obawy przed odrzuceniem lub przez dyskrecję. Może dotyczyć np. przynależności do (jakiejs) religii, organizacji, wyznawania jakichś przekonań politycznych, wykonywania wstydliwego zajęcia, bycia i n nym: tu — bycia wampirem. To jeden z gatunków mowy mocno związany z dyskursem tożsamościowym (Kita 2014)¹².

Edward nie dokonuje bezpośredniego coming outu wobec Belli ani tym bardziej wobec rówieśników. Ale nie unika — po rozwikłaniu tajemnicy jego tożsamości przez dziewczynę — poruszania problematyki wampiryzmu. Po krótkim czasie mówienia bez użycia kluczowego wyrazu przełamuje się: słowo *wampir* i rozważania wampiryczne wkraczają jako temat lub mikrotemat do rozmów z ukochaną.

W *Zmierzchu* wampiry (Cullenowie) istnieją, żyją wśród ludzi, nie manifestują jednak swojej prawdziwej tożsamości — wprost przeciwnie: starannie ją ukrywają. Zgodnie z wampirzym kodeksem ma ona pozostać tajemnicą, której złamanie grozi karą unicestwienia. Kiedy więc Edward decyduje się położyć kres swojej egzystencji, dowiedziawszy się przez splot nieporozumień, że Bella zmarła, ma zamiar ujawnić się publicznie. Ma to być *coming out* niewerbalny: w południe Edward z obnażonym torsem (skóra wampira w świetle słońca skrzy się jakby była pokryta brylancikami) ukaże się na rynku włoskiego miasteczka, w którym siedzibę ma sprawujący władzę nad wampirami ród Volturich. Impakt tego czynu byłby podwójny: ze strony ludzi bohater narazi się na lincz (wszak

¹² O rozróżnieniu między tożsamością (językową) a dyskursem tożsamościowym zob. Uździcka 2014.

ci odczuwają odwieczny strach przed wampirami), ze strony zaś Volturich grozi mu wampirza śmierć jako sankcja za nieprzestrzeganie reguł.

Zatrzymajmy się nad samym słowem *wampir*; jak pisze Erberto Petoia: „Te dwa podstawowe tematy, krew, śmierć i ich wzajemne powiązania, leżą u podstaw mitu wampira, postaci, z której archetypami można spotkać się w świecie klasycznym, a która dopiero w pierwszej połowie XVIII wieku doczeka się dokładnej definicji. Rzeczywiście, termin »wampir« pojawia się po raz pierwszy w Europie w 1725 i 1731 roku, kiedy kilku dziennikarzy przytacza dwa przypadki wampiryzmu w Serbii. Wcześniej termin ten nie był znany. W 1732 termin pojawia się również w Anglii i w Niemczech i dopiero w 1762 użyty będzie na określenie nietoperza wysysającego krew zwierząt” (2003: 36).

Jego pochodzenie nie jest do końca wyjaśnione. To, co pewne, to słowiańskie korzenie leksemu nazywającego wykreowaną przez ludzką wyobraźnię postać¹³: „Dziś badacze — właśnie ze względu na uniwersalizm idei — dowodzą, że niekoniecznie należy szukać początków wampiryzmu zachodniego w folklorze Europy Wschodniej, zwłaszcza słowiańskiej, chociaż słowo »wampir« pochodzi właśnie stamtąd. Zresztą etymologia słowa »wampir« jest bardzo złożona” (Janion 2008: 17).

I dalej Maria Janion wskazuje drogi, jakie przeszło słowo *wampir*: „Niektórzy sądzą, że sam termin pochodzi z węgierskiego od jego słowiańskich derywatów. Heinrich Kunstmann zaś na podstawie analizy fonetycznej, która uchodzi za bardzo miarodajną, wywodzi wampira od imienia greckiego herosa Amfiaraosa (Amphiaraosa). Starosłowiański *qpyr* wziął się od bohatera, pod którym ziemia rozstała się i żywcem go pochłonęła. W tym miejscu — zapadnięcia się pod ziemię bohatera »żywego« po śmierci — powstała wyrocznia i świątynia. Serbski *wampir*, bułgarski *wampir*, rosyjski *upyr*, czeski *upir*, polski *wąpierz*, *upior*, północnogrecki *wampiras*, potem pod wpływem zapożyczonego z serbskiego niemieckiego słowa *Vampir*, upowszechnia się w rosyjskim, czeskim, polskim i nowogreckim w formie do dziś używanej: *wampir*, *vampire*. Widać, jak w historii słowa przeplatają się wpływy rozmaitych kultur europejskich” (Janion 2008: 17).

Stał się wampir bohaterem niezliczonych opowieści w dawnych kulturach oralnych, wkroczył do literatury pięknej (i innych sztuk) i od XIX wieku kontynuuje triumfalny marsz, działając na wyobraźnię odbiorców — zafascynowanych fenomenem nieumarłego. Jedną z ulubionych i multiplikowanych „w nieskończoność” postaci współczesnej kultury popularnej — określanej jako kultura bez granic (Strinati 1998) czy kultura globalna — swą nazwę generyczną zawdzięcza dawnemu folklorowi ziem słowiańskich.

Inny bohater *Zmierzchu*, wilkołak Jacob, wrogo nastawiony wobec Edwarda, wampira, który odebrał mu szansę zdobycia kochanej dziewczyny, używa wo-

¹³ Szerzej o słowiańskim pochodzeniu leksemu *wampir* zob. Stachowski 2005.

bec rywała i istot jemu podobnych słów pogardliwych. W jego ustach obraźliwie brzmią wypowiedziane z intencją dokonania obrazy i poniżenia takie określenia, jak *pijawka* czy *krwiopijca*, oba odnoszące się do zwyczajów zdobywania pożywienia: wampir to istota wysysająca krew z człowieka. Możliwym źródłem pokarmu są też zwierzęta — ich krew; jest o tym mowa w *Draculi* Brama Stokera, w *Wywiadzie z wampirem* Anne Rice, a w cyklu *Zmierzch* to podstawowe i jedyne pożywienie rodziny Cullenów, którzy nazywają się z tego powodu wegetarianami, ponieważ wykluczyli ze swojego jadłospisu krew ludzką, tym samym unikając naturalnej dla wampirów transgresji tabu krwi, szczególnego typu tabu pokarmowego¹⁴).

Pijawka, choć przynosząca człowiekowi ulgę w chorobie¹⁵, w warstwie symbolicznej jest traktowana jako upostaciowienie zła¹⁶. Stanowi metaforyczne określenie kogoś, kto pasożytuje na kimś, wykorzystuje innego. O ile pijawkę racjonalność potoczna utożsamia z dosłownym piciem krwi, o tyle *krwiopijca* jest traktowany prymarnie w trybie metaforycznym jako wyzyskiwacz, okrutny kapitalista. Przez dziesięciolecia użycie tego słowa było mocno naideologizowane, zgodnie z marksistowską filozofią teorii wyzysku klasy robotniczej przez kapitalistów. Znaczenie strukturalne ‘ten, kto pije krew’¹⁷ przy literalnym rozumieniu krwi jako płynu ustrojowego ważnego dla życia schodzi na plan dalszy. Dzisiejsza literatura wampiryczna¹⁸, stosująca ten leksem w sensie dosłownym (zgodnie ze znaczeniem strukturalnym), odświeżyła jego etymologię. Słowo zleksykalizowane uległo deleksykalizacji.

Jake, nazywając tak wampiry, jako właściwość ważną, charakteryzującą, zasługującą na utrwalenie w nazewnictwie identyfikującym, uznaje ich zwyczaje pokarmowe — łamanie tabu krwi. Na marginesie zauważmy: można dostrzec pewien negatywny potencjał w słowach nazywających ludzi/narodowości ze względu na preferowane lub uznawane za oryginalne potrawy, np. lekceważące *zabojad*¹⁹ czy *makaroniarz* lub *kartoflarz*.

Same wampiry jako dominantę w zwyczajach nazewniczych wykorzystują nieśmiertelność, nawet jeśli nie jest ona absolutna i bezwyjątkowa. Wampira można bowiem zgładzić — o tym przekonują już dawne opowieści (osikowy kołek!). Śmiertelnie niebezpieczne też jest dla nich działanie światła dziennego.

¹⁴ Zob. Kowalski 2007, hasło *krew*. Por. też Roux 2013.

¹⁵ Hirudoterapia, znana od wieków, stosowana w medycynie ludowej, nadal ma swoich zwolenników. Por. też: <http://nauka.newsweek.pl/pijawka---zwierze-powszechnego-uzytku,106317,1,1.html> [data dostępu: 30.03.2014].

¹⁶ Por. wyjaśnienie znaczenia sennego marzenia dotyczącego pijawki: <http://sennik-mistyczny.pl/?p=1845> [data dostępu: 30.03.2014].

¹⁷ Z możliwością ‘to, co pije krew’, np. gatunek nietoperza, komar.

¹⁸ Por. m.in. powieść Christophera Moore’a *Krwiopijcy* (ang. *Bloodsucking Fiends*, 1995), tłum. Jacek Drewnowski (Warszawa 2008).

¹⁹ W języku angielskim też występuje analogiczne określenie: *froggy* (potoczne, pejoratywne), *frog-eater* (potoczne, pejoratywne).

Nowoczesne wampiry, odporne na działanie światła słonecznego, znają inne, drastyczne sposoby efektywnego unicestwienia istot sobie podobnych. Rozmyślają też o samobójstwie, co, choć niełatwe, to jednak jest wykonalne. Jesteśmy świadkami samobójstwa wampira u Anne Rice (*Wywiad z wampirem*, *Wampir Lestat*), a w *Zmierzchu* to jeden z istotnych punktów kulminacyjnych fabuły: zrozpaczony po (rzekomej) śmierci Belli Edward — na wzór Szekspirowskiego Romea, któremu wcześniej zazdrościł możliwości doznania ukojenia w śmierci po stracie ukochanej — postanawia zadać sobie śmierć, przed czym ratuje go w ostatniej chwili właśnie Bella. Tym niemniej nieśmiertelność, rozumiana jako bycie w świecie ponad miarę liczoną długością życia ludzkiego²⁰, waloryzowana pozytywnie jako przekroczenie wszelkich ograniczeń czasowych, staje się podstawą procesu autonominacyjnego.

W różnych kulturach istnieje również (nieobecne w świecie powieściowym *Zmierzchu*) nazwa *nieumarli* (*Undead*). To zresztą określenie generyczne (podobnie jak *ożywieńcy*, *martwiaki*) istot z różnych kultur i mitologii, a odnoszące się do bytów, które przekroczyły nieprzekraczalną w rzeczywistości granicę życia i śmierci: stwory te są ciałami zmarłych, u których proces śmierci został zakłócony lub które zostały ożywione za pomocą czarów, rytuałów czy magicznych mikstur. Wracają one do świata żywych, same pozostają jednak martwe. Należą do nich — poza wampirami — duchy²¹, zombi, kościotrupy, strzygi, lisze (lisze), ghule, barghesty.

W innym bestsellerowym cyklu wampirycznym stworzonym przez Charlainę Harris *The Southern Vampire Mysteries*²² opowiadający o Sookie Stackhouse — kelnerce-telepatce z Luizjany²³ wobec wampirów używa się określenia *martwi*²⁴. Ten motyw: martwy, czyli niezmienny, spetryfikowany korporalnie, pojawia się w rozterkach Rosalie (przybranej siostry Edwarda), która

²⁰ Por. „Wieczność jest zaledwie przeżywaniem jednego ludzkiego żywota po drugim”. A. Rice: *Wampir Lestat*.

²¹ Zob. romantyczne Mickiewiczowskie *Dziady*.

²² Książki Charlainy Harris sprzedały się na świecie w kilkunastu milionach egzemplarzy. To pierwsza autorka, której siedem książek równocześnie znalazło się na liście bestsellerów „New York Timesa”. <http://lubimyczytac.pl/autor/5091/charlaine-harris>. Strona *True Blood* na Facebooku miała w lutym 2014 roku ponad 11 milionów fanów (<https://www.facebook.com/TrueBlood?fref=ts>).

²³ Na jego podstawie HBO nakręciło serial *Czysta krew* (*True Blood*), cieszący się wielkim powodzeniem.

²⁴ Por. tytuły powieści: *Martwy aż do zmroku* (*Dead Until Dark*, 2001), *U martwych w Dallas* (*Living Dead in Dallas*, 2002), *Klub Martwych* (*Dead Club*, 2003), *Martwy dla świata* (*Dead to the World*, 2004), *Martwy jak zimny trup* (*Dead as a Doornail*, 2005), *Definitywnie martwy* (*Definitely Dead*, 2006), *Wszyscy martwi razem* (*All Together Dead*, 2007), *Gorzej niż martwy* (*From Dead to Worse*, 2008), *Martwy i nieobecny* (*Dead and Gone*, 2009), *Dotyk Martwych* (*A Touch of Dead*, 2009) (zbiór opowiadań, których akcja rozgrywa się w świecie Sookie Stackhouse), *Martwy w rodzinie* (*Dead in the Family*, 2010), *Martwy wróg* (*Dead Reckoning*, 2011), *Pułapka na martwego* (*Deadlocked*, 2012) i *Na zawsze martwy* (*Dead Ever After*, maj 2013).

jako tragiczne odczuwa swoje odczłowieczenie, niemożność przeżywania życia w całym jego bogactwie faz.

Nazywaniu wampirów służy kilka leksemów o różnych konotacjach i różnych odcieniach emocjonalnych, które „podświetlają” różne aspekty ich bycia w świecie²⁵. Bierze się pod uwagę status egzystencjalny: *nieumarły*, ale i *martwy*, oraz *nieśmiertelny* (choć bardziej adekwatne byłoby: *długożyjący*, *długowieczny*). Nominacje zwracają też uwagę na sposób odżywiania się wampira. Poza wyrazem *wampir*, nazwy nie są neutralne. Służą pozytywnej (auto)prezentacji lub pogardliwej, obraźliwej, lekceważącej deprecjacji. Nawiasem mówiąc, w tym repertuarze brakuje słowa oddającego istotę współczesnych wampirów, a mogłoby nim być *niezmienni*:

My się nie zmieniamy. Doskonalimy tylko swoją istotę.

A. Rice: *Królowa potępionych*, s. 134

Wampir: bohater repulsywno-atraktywny (aspekt korporalny i psychiczny oraz społeczny)

Wampir to postać istniejąca w kulturach i mitologiach społeczeństw z różnych miejsc świata, w różnych tradycjach²⁶: „L’upir dans le monde slave, le strigoï en Roumanie, la chupacabra en Amérique centrale, la goule dans le monde oriental ou encore le gaki au Japon” (Salagean 2009: 5). Łączy je to, że są stworzeniami nieumarłymi żywiącymi się krwią ludzką i/lub ludzkim ciałem (antropofagiczne)²⁷. To wampir nazywany folklorystycznym. Budzi on wstręt i lęk. Lęk pogłębia się, kiedy w świecie rzeczywistym pojawiają się zbrodniarze nazywani wampirami²⁸. Historia zna ich wielu: Gilles de Rais (XIV wiek), Vlad Țepeș (XV wiek)²⁹, Erzebet Bathory (XVII wiek). To dzięki Vladowi Palownikowi i Elżbiecie Batory uznano Bałkany, a zwłaszcza Rumunię (Transylwanię), za kolebkę wampirów.

²⁵ Sam wampir tak widzi swój gatunek: „Rzekłbym, iż nieodłączną cechą naszego gatunku jest skrajny indywidualizm, wielość międzyosobniczych różnic, swoista płynność takich pojęć jak przyjaźń, jedność, wspólnota dusz”. A. Rice: *Posiadłość Blackwood* (http://pl.wikiquote.org/wiki/Anna_Rice#Posiad.C5.820.C5.98.C4.87_Blackwood [data dostępu: 24.11.2014]).

²⁶ Zob. np.: Janion 2008; Bunson 1993; Gripari, ed. 1977; Kowalski 2000; Lecoux 2007; Petoia 2003; Schmitt 2002; Valls de Gomis 2005.

²⁷ Por. „Klasyczna definicja wampira utożsamia go z duchem zmarłej osoby lub jej trupem, ożywionym przez własnego ducha lub demona, który powraca, żeby zakłócać spokój żywym, pozbawiając ich krwi lub jakiegoś podstawowego organu w celu zwiększenia własnej vitalności”. Petoia 2003: 35.

²⁸ Zob. m.in. Twiss 2005.

²⁹ Por. Cazacu 2007; Czamańska 2003.

W dwudziestowiecznej Polsce w latach sześćdziesiątych postrach budził „wampir z Sosnowca” (por. np. Dziadul 2010). Mniejszą sławę zyskał inny zbrodniarz, którego zwyczaj zbliżały do prototypowego wampira, zwany „wampirem krakowskim” (por. Karol Kot — *Wampir z Krakowa. Pił krew, mordował i siał postrach*, 2013). Do tej galerii postaci „wampirów” godzi się dodać konsekwentną stylizację popularnego dziennikarza Tomasza Beksińskiego, który swoim wyglądem i zachowaniami nawiązywał do mrocznego Nosferatu³⁰.

Literacki portret człowieka wampira (człowieka nazwanego — przez prasę — wampirem, z powodu przypisywanych mu działań transgresywnych) przynosi wstrząsające dzieło Jacques’a Chessex’a *Wampir z Ropraz* (2009). Rozkopany grób, gwałt na zmarłej dwunastoletniej dziewczynce, rozcłonkowanie jej ciała, kanibalizm — to spowodowało, że sprawcę nazwano natychmiast *Wampirem z Ropraz*.

Ukształtowany przez kulturę i literaturę europejską obraz wampira, jaki powstaje u współczesnego uczestnika świata kultury popularnej³¹, można tak ująć: istota nieumarła, o rzucających się w oczy wydłużonych, spiczastych i ostrych kłach, o ponadnormatywnej wrażliwości na światło słoneczne/dnia, wyłaniająca się z trumny, by ukoić pragnienie świeżej krwi ludzkiej, co jest warunkiem koniecznym jej egzystencji wampirycznej³². Takie wyobrażenie wampira, jego obraz słowny i wizualny, ukształtowały się w toku historii, a to oznacza, że podlegało i podlega ewolucji.

Wampir stał się wynalazkiem kulturowym, który literatura, a w dwu ostatnich stuleciach także (a może głównie) kino zmitologizowały i upowszechniły na szeroką skalę — w przestrzeni kultury popularnej³³. Takiego wampira nazywa się literackim³⁴.

Zrodzona w świecie przedstawionym wykreowanym przez Irlandczyka Brama Stokera w powieści *Dracula* (1897) figura wampira literackiego leży u pod-

³⁰ Zob. Grzebałkowska 2014, zwłaszcza rozdz. *Nosferatu*.

³¹ Jak mówi Zygmunt Bauman: „Wszyscy jesteśmy w niej zanurzeni, czy tego chcemy, czy nie” (Halawa 2008: 310).

³² Od innych istot nieumarłych wampira odróżnia potrzeba picia krwi, dla niego żywotna, posiadanie ciała, które jest zdolne do poruszania się (w odróżnieniu od duchów), posiadanie świadomości (w przeciwieństwie do zombi).

³³ Por. „W naszej epoce powszechność mitu wampira została potwierdzona przez najbardziej uniwersalną ze sztuk — przez film. Filmy o Draculi i innych wampirach, a także o kobietach fatalnych, zwanych wampami, idą w setki. Już nie trzeba udawać się na rozstajne drogi, aby spotkać mrowie wampirów. W masowej kulturze amerykańskiej wykształciła się cała ogromna dziedzina twórczości wampirycznej; obejmuje ona popularne filmy, programy, powieści, gry komputerowe”. Janion 2008: 9; zob. też Śmiałkowski 2010.

³⁴ Por. m.in.: Dun-Mascetti 2010; Gemra 2008; Jarrot 1999; Salagean 2009; Śmiałkowski 2010; Zwolińska 2002.

staw jego modernizacji i archetypizacji w wieku XX³⁵. Zafascynował on twórców różnych dziedzin sztuki (literatura, film, malarstwo, muzyka), podobnie jak podbił serca odbiorców. Czarnowłosa, o gładkich wypomadowanych włosach arystokrata w wieczorowym stroju i czarnej pelerynie z czerwoną jedwabną podszewką (taki wizerunek stworzył Bela Lugosi) usuwa w cień bezkształtne, abiektalne monstrum Nosferatu Murnaua (1922). Początkowo bezrozumny potwór ogarnięty pasją picia ludzkiej krwi, pozbawiony psychiki wampir, zyskuje podmiotowość, humanizuje się³⁶. W drugiej połowie XX wieku bohaterowie wampiryczni zyskują głos, stają się narratorami opowieści. Mogą snuć — samodzielnie — swoją opowieść o byciu ani żywym, ani umarłym. W ten sposób czytelnik zyskuje dostęp do świata mu niedostępnego, świata po śmierci. Doświadczenie niedane człowiekowi — być po śmierci — może zostać udostępnione werbalnie³⁷ przez wampira; mediatyzacja z perspektywy wampira nadaje mu inną niż człowiecza perspektywę.

Dokonuje się zatem uczłowieczenie wampira, a czytelnik zaczyna się z nim identyfikować, odczuwa empatię, więcej: kocha go. Narracja pierwszoosobowa pozwala lepiej poznać wampira, wypracować sobie opinię o nim. Wampir zaczyna „żyć”, a to oznacza, że uczestniczy też w życiu człowieka. Postaci są pogłębione, złożone, podlegają heroizacji. Nieśmiertelny, niezniszczalny, silny fizycznie, piękny, o odczuwaniu pozazmysłowym, mający rozmaite talenty — krótko mówiąc: ideał człowieka, supermen. Mają też rozterki ontologiczne, egzystencjalne. Nieśmiertelność odczuwają jako przeżywanie samotności. Dręczy ich egzystencjalna nuda. Rozmyślają o samounicestwieniu, samobójstwie — co w ich przypadku jest prawie niemożliwe.

Akt przemiany to nie pozbawienie życia istoty zwampiryzowanej, lecz akt dający jej akces do innego świata, do innego typu egzystencji, do innych doświadczeń i doznań³⁸. Często to humanitarny gest ratowania drugiego. To także wejście w nowy związek między dwiema istotami, już nie ludźmi — z ich ograniczeniami.

³⁵ Pierwszym nowoczesnym opowiadaniem wampirycznym jest *The Vampyre* Johna Williama Polidoriego (1819). Zob. też Sokalska 2013. Wampir z powieści brytyjskich XIX wieku ma arystokratyczne pochodzenie, jest antybohaterem, ekscentrykiem, fascynuje otoczenie swoją mroczną naturą.

³⁶ Por. np. Wałaszewski 2002; Butler 2010.

³⁷ Amerykański pisarz zajmujący się fantastyką Fred Saberhagen podejmuje w 1975 roku historię sławnego hrabiego Draculi, oddając mu głos. Biografia hrabiego opowiedziana na 9 kasetach magnetofonowych zawiera jego własną wersję znanych z powieści Stockera faktów. Dracula wyjaśnia np. to, że zanik czynności życiowych u wampira (jego śmierć jako człowieka) nie oznacza zaniku emocji, w tym miłości. Tytuł: *Dracula Tapes*.

³⁸ W powieściach nurtu wampirycznego ważnym motywem stają się „narodziny” wampira, moment przejścia od bycia człowiekiem do bycia wampirem. Można tę fazę zestawić z doświadczeniem przychodzenia na świat *pod dwiema sześćdziesięciowiecowymi żarówkami* Oskara, bohatera i narratora *Blaszanego bębenka* Güntera Grassa (1959).

Wampir staje się figurą nowoczesności: aktywny, panujący nad swoimi potrzebami, zdeterminowany przez swoją naturę, ale zdolny do ciągłej odnowy — by podążać za czasem.

Personalalia jako znak tożsamości indywidualnej

Imię i nazwisko pełnią funkcję identyfikacyjną, służą jednoznacznemu wskazaniu jednostki, wyodrębnieniu jej spośród ludzi (zob. Bugajski 2014). Zasadniczo żaden z tych tworów onomastycznych nie jest wynikiem/przejawem decyzji noszącego go człowieka. Nazwisko jest dziedziczone lub przybierane w momencie zmiany stanu cywilnego, imię jest nadawane przez rodziców i przypisywane dziecku w urzędzie stanu cywilnego lub w kościele. Dokumentem potwierdzającym istnienie człowieka o potwierdzającym jego tożsamość jest metryka i dowód osobisty.

W nadawaniu dzieciom imion dostrzegalne są mody, których przejawem jest znaczna częstotliwość pewnych imion nadawanych w danym czasie. Bellę zaskakują imiona przyciągających uwagę uczniów — Edward, Emmett, Rosalie, Jasper i Alice. Budzi to jej refleksję:

Dziwne imiona, pomyślałam, rzadko spotykane. Chyba w pokoleniu naszych dziadków. Ale kto wie, może taka tu jest moda? Może to małomiasteczkowe imiona?

S. Meyer: *Zmierzch*, s. 22

Rzeczywiście, dziewczyna ma rację: nosiciele tych imion — mimo młodego wyglądu — urodzili się znacznie wcześniej niż ich szkolni pozorni rówieśnicy. Edward to rocznik 1901, Alice urodziła się w tym samym roku (przemieniona w wampira w 1920), Emmett — w 1915 (wampir od 1935), podobnie Rosalie (jako wampir narodziła się w 1935), a Jasper — w 1844 (by zostać wampirem w 1863). To imiona w formie oficjalnej postaci *Zmierzchu* i one są też w użyciu komunikacyjnym. Tylko z rzadka (i trudno to przypisać jakimś specjalnym okolicznościom) pojawiają się formy skrócone: Emm, Rose, Jass. Zakochana para — Bella i Edward — posługuje się tymi tylko formami swoich imion, bez używania hipokorystycznych skrótów³⁹. Postać *Bella*, forma skrócona od *Izabella*, jest tym, co wybrała sama nosicielka. Ta jest konsekwentna w swojej decyzji: wobec osób zwracających się do niej *Izabella/Izabello* zawsze pada korekta: *jestem Bella/po prostu Bella*. Zdrobnienie *Edzio*, używane przez wilkołaka rywala, ma odcień zdecydowanie ironiczny.

³⁹ Ale ojciec Belli i zakochany w niej Jacob stosują formę skróconą *Bells*.

W kontaktach powieściowych zakochanych nie ma, co może zaskakiwać, żadnych afektonimów⁴⁰: wyłącznie formy oficjalne — *Bello/Bella* (ze zdecydowaną przewagą formy wołaczowej) i *Edwardzie/Edward* (z przewagą formy wołaczowej). Obserwacja mownych zachowań zakochanych przekonuje o ich skłonności do nadawania ukochanej osobie specjalnych nominacji (nawet jeśli są powtarzalne, to w prywatnym idiolekcie pary nabywają cechy wyjątkowości). Dlatego mocno odczuwalna jest ta powściągliwość młodych bohaterów cyklu Stephenie Meyer, a nawet pewna oficjalność w zakresie nazywania partnera.

Bella po poślubieniu Edwarda przybiera jego nazwisko, co zakochany wampir chętnie podkreśla, nazywając ją pieśczośliwie i z dumą *panią Cullen* — mimo wcześniejszego oporu dziewczyny wobec zmiany nazwiska jako czegoś nienowoczesnego, nieodpowiadającego duchowi „jej czasu”.

Edward także zmienił nazwisko, a stało się to po przemianie w wampira dokonanej przez Carlisle’a Cullena, który tym samym stał się jego przybranym ojcem i tak też jest traktowany przez niego. Edward Anthony Masen II, ur. 20 czerwca 1901 w Chicago, w 1917 roku padł ofiarą epidemii grypy zwanej hiszpanką, która pochłonęła do 100 milionów ofiar na świecie. Matka umierającego chłopaka, już w agonii, błaga lekarza o ratowanie syna. Lekarzem jest wampir, który spełnia prośbę: jedynym ratunkiem jest przemienienie młodego człowieka w wampira. Pandemia pochłonęła jeszcze jedną ofiarę, której odejścia nikt nie zauważył. Edward Anthony Masen umarł, narodził się Edward Cullen.

Wspólnym mianownikiem obu zmian nazwiska jest to, że nowe nazwisko jest nazwiskiem stwórcy kolejnego wampira-towarzysza: w przypadku Belli jest to jej ukochany i mąż, w przypadku Edwarda — „przyszywany” ojciec. Wampirza rodzina powiększa się, relacje rodzinne stają się bardziej złożone.

Relacje w świecie wampirów

Wampiry do XX wieku były samotnikami, żyjącymi z dala od ludzkiego świata. Człowiek stanowił dla nich obiekt pożądania — jako dawca płynu koniecznego do przedłużania egzystencji wampira. Krótko i dosadnie mówiąc: to żyjący pokarm.

W *Kronikach wampirów* potrzebują towarzysza — i wtedy go tworzą. Łączą się też w społeczności, które jednoczy w istocie sam fakt bycia wampirem. Związki Louisa de Point du Lac i Lestata de Lioncourt, Louisa, Lestata i Klaudii, Armanda i Lestata, a potem także Louisa przypominają człowiecze związki, ze złożoności relacji, ich niejednoznacznością.

⁴⁰ Poza chyba tylko jednym retorycznym i formułicznym pytaniem Edwarda: *I co mam z tobą zrobić, dziewczyno?*, zadany po tym, jak dziewczyna traci przytomność po intensywnym pocałunku.

W *Zmierzchu* wampiry wegetariańskie⁴¹, które pokonały impuls picia krwi ludzkiej (istnienie gwarantuje im krew zwierzęca), tworzą rodziny — na wzór rodzin ludzkich. Bohaterami cyklu jest mieszkająca od pewnego czasu w Forks rodzina Cullenów. Więzy krwi (choć to określenie w tym przypadku wymaga pewnej redefinicji, są one bowiem mocno udosłownione) są bardzo ważne dla członków rodziny, która się kocha, szanuje, wspiera. Niebezpieczeństwa im grożące wzmacniają więź, w obronie zagrożonego pozostali są gotowi na wszystko, także na ryzyko unicestwienia. Solidarność rodzinna jest tym, co cementuje grupę. Rodzinę Cullenów łączy też przyjaźń z innymi rodzinami wampirów, którzy wyrzekli się krwi ludzkiej. Wszyscy oni odczuwają szacunek dla życia ludzkiego. Mimo natury wampirzej unikają zadawania śmierci człowiekowi. Żyją zwykle obok ludzi, mieszkają na uboczu, ale wejście w świat ludzki nie stanowi dla nich problemu. Są pomocni, wykonują zawody zaufania społecznego, przynoszące ludziom pożytek — Carlisle Cullen jest lekarzem w miejscowym szpitalu, a to przecież wymaga nieustannego kontaktu z krwią rannych, chorych. Sam wyjaśnia powody bycia lekarzem — mimo katuszy, które wywołuje w nim zapach ludzkiej krwi: to altruizm i chęć wykorzystania zdolności ponadnormalnych.

Od wampira samotnika, odludka do wampira zintegrowanego (lub przynajmniej podejmującego taką próbę) z ludzką społecznością⁴² (choć w przypadku *Zmierzchu* wampiry nie dokonują coming outu) — to droga, jaką przeszła ta postać kultury popularnej w XX wieku.

Lew zakochał się w jagnięciu: zakochany wampir

Na tożsamość człowieka składa się jego życie emocjonalne, czyli m.in. miłość. W świecie wampirów folklorystycznych i wczesnych kreacji literackich wampir był istotą pozbawioną doświadczenia w sferze *psyche*. Kierowały nimi popędy, nieodparte pragnienie krwi, a wampiry literackie mogły doświadczać pożądania erotycznego. Człowiek był tylko obiektem służącym zaspokajaniu głodu. W XX wieku wampiry — uczłowieczone, żyjące wśród ludzi — zaczęły widzieć w człowieku nie tylko „pokarm”, ale instrumentalne/funkcjonalne podejście do niego zastąpiły podejściem podmiotowym. Zaczęły żywić uczucia „ludzkie”.

Slogan towarzyszący elektryzującemu afiszowi filmu Francis Forda Coppoli *Dracula* (1992) brzmi *Love never dies*. I jest to film o miłości, która staje się

⁴¹ Zob. Housel, Wiśniewski, Irvin 2009.

⁴² Koegzystencja ludzko-wampirza przechodzi różne stadia, co widać w cyklu powieściowym Charlaine Harris i w serialu produkowanego przez HBO na jego podstawie *Czysta krew*.

tajemniczą siłą prowadzącą Draculę (zwampirzonego w XV wieku) przez stulecia ku Minie (schyłek XIX wieku), przypominającej mu żonę, zmarłą śmiercią samobójczą. To przecież jej tragiczne odejście zadecydowało o przeznaczeniu samego Draculi: oszałały z rozpacz, dokonuje świętokradztwa poprzez zbezczeszczenia krzyża. Wieczne pragnienie krwi to przekleństwo, które jest karą za znieważenie świętości. Kiedy Dracula odnajduje Minę (ta widzi go w postaci przystojnego młodego człowieka), ofiaruje jej swą krew jako dar miłości, co młoda kobieta przyjmuje dobrowolnie.

Zmierzch jest opowieścią o fascynacji od pierwszego wejrzenia, pierwszego impulsu po skrzyżowaniu spojrzeń, ale uczucie nie rozwija się tak harmonijnie, jak powinna wyglądać pierwsza, szkolna odwzajemniona miłość nastolatków: bo przecież widzimy oczarowaną rówieśnikiem siedemnastolatkę i nieodparte wzajemne przyciąganie (choć nie bez walki z uczuciem ze strony chłopaka). Sprawa komplikuje się, gdy nastolatka poznaje nieoczekiwaną i niezwykłą prawdę: jej ukochany jest wampirem⁴³. To oznacza, że może być nieśmiertelny i przez wieki zachowywać wygląd nastolatka, podczas gdy ona — istota ludzka — podlegać musi działaniu czasu: starzeje się, by, gdy nadejdzie pora, umrzeć. Czas miłości dla niej jest ograniczony, jej kres wyznaczy śmierć. Dla niego miłość może trwać wiecznie. To powód, by Bella dążyła do tego, żeby stać się wampirem, to bowiem pozwoli jej być z ukochanym na zawsze, a ich miłość uczyni wieczną — dla obojga.

Opowieści o „nowych” wampirach wprowadziły do legendy wampirycznej nowy wątek: wampir stał się istotą kochającą i kochaną, doświadczającą miłości odwzajemnionej, która może determinować jego istnienie, i werbalizującą swoje uczucia. Partnerem może być wampir lub człowiek: „normalny” czy przekształcony w wampira. To ważne, bo wyznacza perspektywę czasową: nadaje wyrażeniom *wieczna miłość/miłość na wieki* i wyznaniu *wiecznie będę cię kochać*⁴⁴ nowe znaczenie, a czyni redundantną przysięgę: *będę cię kochać aż po kres życia*. Już nie zhiperbolizowane zapewnienie, nierealne do spełnienia w rzeczywistości ludzkiej, gdzie śmierć jest nieodłącznym elementem życia, lecz komisyw zyskuje solidne podstawy. *Wieczność* w wampirzym wyznaniu miłosnym przybiera wymiar transcendentny, nieograniczony ramami ludzkiego życia. Banalizacja formuły zostaje unieważniona przez tożsamość wyznające-

⁴³ Zob. Rawski 2014.

⁴⁴ Por. prośbę o rękę:

„— Isabella Swan? [...]

— Przysięgam kochać cię przez całą wieczność — każdego dnia wieczności z osobna. Czy wyjdiesz za mnie? Chciałam mu powiedzieć wiele rzeczy, z których część nie byłaby wcale miła, a inne z kolei zawierałyby tyle przesłodzonych wyrażen, że pewnie samego Edwarda zaskoczyłabym swoim romantyzmem. Żeby się nie skompromitować w żaden z tych dwóch sposobów, szepnęłam:

— Tak”. S. Meyer: *Zaćmienie*, s. 409.

go: wampira potencjalnie nieśmiertelnego, dla którego wieczność jest oczywistą składową jego bycia w świecie.

Czterotomowy cykl Stephenie Meyer jest w istocie jedną wielką opowieścią o miłości: bohaterowie doświadczają jej, myślą o niej, mówią o niej, podobnie jak czyni to ogromna część autorów literatury pięknej. Miłość jest esencją egzystencji ogromnej liczby postaci wykreowanych przez postaci. Wyznanie miłosne można uznać za jeden z najpopularniejszych gatunków mowy zarówno w życiu, jak i w literaturze (Kita 2007). Częsty, fundamentalny dla człowieka (nie tylko zakochanego), powielany w nieskończoność w tekstach kultury o różnym statusie genologicznym, semiotycznym, przynależnych do „kultury wysokiej” i „kultury popularnej”, akt komunikacyjny polegający na wypowiedzeniu słów: *kocham cię*, w *Zmierzchu* zostaje odświeżony. Z ust zakochanego wampira padają wyznania pośrednie (z tomu 1.):

Lew zakochał się w jagnięciu.
Nie mam już siły trzymać się od ciebie z daleka.
Jestem... jestem nieswój, kiedy... nie ma cię w pobliżu.
Jesteś najlepszą rzeczą, jaka spotkała mnie w życiu.

A jednak kiedy Edward wypowiada kanoniczną postać wyznania — po wielokrotnych zapewnieniach o miłości wobec Belli, dziewczyna odczuwa to jako coś niezwykłego.

Popularność cyklu/„sagi” sprawia, że dialog Belli i Edwarda:

„And so the lion fell in love with the lamb...” he murmured. I looked away, hiding my eyes as I thrilled to the word.
„What a stupid lamb,” I sighed.
„What a sick, masochistic lion”.

www.en.wikiquote.org/wiki/Stephenie_Meyer

wchodzi do kanonu „skrzydlatych słów” o popkulturowej proveniencji, stanowiąc alternatywę dla klasycznego wyznania. Jakkolwiek w wyznaniu miłości nie oryginalność jest najważniejszym kryterium oceny (przecież jego odbiorcą nie jest profesjonalny krytyk czy wytrawny stylista, lecz osoba zakochana, dla której ważny jest sam fakt wypowiedzenia tych słów, a nie szata językowo-stylowa wyznania), to należy docenić wysiłek zakochanego, by zwerbalizować uczucie w formie zindywidualizowanej. W świecie powieściowym tak się nie dzieje, ale łatwo sobie wyobrazić, że te słowa mogą stać się czymś ważnym w historii (niekończącej się historii) konwersacyjnej zakochanych, wejść w skład ich prywatnego kodu miłosnego, przekształcać się w afektonimy, jakimi będą się nazywać zakochani.

Powieściowy *Zmierzch*, wprowadzając jako dominantę tematyczną miłość, a dominantę formalną: rozmowy o miłości — jako tekst bestsellerowy początku

XXI wieku — stanowi rehabilitację tego tematu rozmowy, a jednocześnie wchodzi w dialog ze stereotypem nastolatka czy szerzej: mężczyzny, niechętnego wobec mówienia o uczuciach, werbalizowania miłości.

Jako powieść, której bohaterami są wampiry, cykl Stephenie Meyer akcentuje kolejną „ludzką” fasetę figury wampira: wampira zakochanego i kochanego, wampira akceptowanego przez ludzką (na etapie początkowym związku) protagonistkę, zdolnego do wchodzenia w związek i w konsekwencji tworzenia go i trwania w nim — przez wieczność. Jako natomiast powieść o miłości w świecie człowieczo-wampirzym *Zmierzch* redefiniuje wyrażenie *wieczna miłość*, unieważniając jego metaforyczność⁴⁵. Dlatego też bohaterowie muszą zmienić tradycyjną formułę przysięgi małżeńskiej, by dostosować ją do ich wampirzej kondycji; tak mówi o niej Bella:

Słowa naszej przysięgi były proste — wypowiadały ją przed nami miliony par, żadna jednak tak niezwykła. Poprosiliśmy wcześniej pana Webera [który udzielał ślubu — M.K.] tylko o jedną niewielką zmianę, na którą przystał bez trudu: linijkę „dopóki śmierć nas nie rozłączy” zastąpiliśmy bardziej stosowną w naszym przypadku „tak długo, jak oboje będziemy żyć”.

S. Meyer: *Przed świtem*, s. 54

Bella: odkrywanie tożsamości Edwarda

Początkowe lata XXI wieku, małe amerykańskie miasteczko Forks (według spisu powszechnego z 2000 roku liczyło 3120 mieszkańców, 1169 gospodarstw domowych i 792 rodzin) w stanie Waszyngton, które uchodzi za najbardziej deszczowe i zachmurzone miejsce w USA. W środku roku szkolnego przybywa do niego siedemnastoletnia Bella, by zamieszkać z ojcem. Już pierwszego dnia w nowej szkole jej uwagę przyciąga zadziwiająca swym wyglądem grupa, a zwłaszcza „chłopak o kasztanowych włosach”. Ale on reaguje na jej widoczny zachwyt dziwnie, nietypowo, bo mieszkanką niechęci i nieukrywanego wstrętu. Dystans czy nawet odrzucenie ze strony chłopaka stopniowo ustępuje, fascynacja staje się dwustronna. Młodzi ludzie zaczynają się wzajemnie poznawać. Padają pytania w takiej sytuacji emocjonalnej oczywiste i mniej oczywiste. Proste pytanie wywołuje odpowiedź jednoznaczną, ale już kolejna wymiana brzmi niezwykle:

— Ile masz lat?

— Siedemnaście — odparł bez namysłu.

⁴⁵ Por. „Ze wszystkich rzeczy wiecznych miłość trwa najkrócej”. (J.L. Wiśniewski: *S@motność w sieci*. Warszawa 2001).

- I od jak dawna masz tych siedemnaście lat?
 Wargi Edwarda drgnęły. Patrzył przed siebie.
 — Jakiś czas — przyznał w końcu.

S. Meyer: *Zmierzch*, s. 153

Pogłębiająca się intymność relacji sprawia, że dziewczyna (a wraz z nią i czytelnicy) dowie się, co oznacza enigmatyczne sformułowanie: *jakiś czas*: chłopak wyznaje, że urodził się w 1901, a od 1918 roku jest wampirem, czyli zachowuje wygląd siedemnastolatka.

Dziewczyna na razie jednak bacznie też obserwuje nowego kolegę. Zauważa nie tylko jego urodę, ale też niezwykle właściwości, których nie potrafi zrozumieć i zinterpretować. Wie jedno: Edward nie przypomina przeciętnego licealisty (*Grupa krwi w: Zmierzch*). I wyznaje mu rozterki jego dotyczące: „Zastanawiam się, kim naprawdę jesteś” (*Historie mrozące krew w żyłach w: Zmierzch*).

Przypadkowa wzmianka o rodzinie Cullenów podczas wyjazdu nad morze z kolegami szkolnymi wywołuje w niej potrzebę dowiedzenia się czegoś więcej, co się jej udaje. Indiański towarzysz z czasu dzieciństwa, z wakacji, które po rozwodzie dziewczyna spędzała u ojca w Forks, wprowadza ją w tajemniczy i mroczny świat legend swojego plemienia. Występują w nich postaci zwane *Zimnymi*, a mowa jest też o rodzinie Cullenów, która przed wieloma laty przybyła na te ziemie i zawarła pakt ze starszyzną, wyznaczający warunki koegzystencji. Po powrocie z wycieczki Bella dokonuje eksploracji zasobów internetowych, co dostarcza jej kolejnej porcji wiedzy. Tak wyposażona, formułuje hipotezę, której prawdziwość może potwierdzić tylko sam Edward. Dialogi filmowe ten bynajmniej niekrótki proces dochodzenia do zaskakującej prawdy ujmują skrótoowo słowo:

Bella Swan: Wiem, kim jesteś.

Edward Cullen: Powiedz to, na głos. Powiedz to.

Bella Swan: Wampir.

Edward Cullen: Boisz się?

Bella Swan: Nie.

[http://pl.wikiquote.org/wiki/Zmierzch_\(film\)](http://pl.wikiquote.org/wiki/Zmierzch_(film))

W powieści proces odkrywania prawdziwej tożsamości ukochanego kończy konkluzja Belli, której sprzyja to, że dziewczyna znajduje się wówczas na pograniczu rzeczywistości i snu, a jego logika może wymykać się dziennej racjonalności:

Z początku nic nie układało się w logiczną całość, ale przekraczając granicę snu, byłam już absolutnie pewna kilku rzeczy:

Po pierwsze, Edward pochodził z rodziny wampirów, po drugie, dręczyło go pragnienie — na ile był je w stanie pohamować, nie wiedziałam — pragnienie,

by posmakować mojej krwi. Po trzecie wreszcie, byłam w tym wampirze bezwarunkowo i nieodwołalnie zakochana.

S. Meyer: *Zmierzch*, s. 161—162

To rodzaj miłości **pomimo**, miłości bezwarunkowej. Bella, świadoma stereotypu wampira, znająca legendy wampiryczne, wiedząca o grożącym jej niebezpieczeństwie, wybiera miłość do wampira, wampira wegetarianina, wampira dobrego, ale jednak wampira.

Bella odkrywa tożsamość ukochanego, nazywa ją, najpierw w sposób eufemistyczny, omowny, po jakimś czasie jednak ustala się zwyczaj nazywania rzeczy — wampiryczności Edwarda — po imieniu, i to przez obie strony związku.

Dwoistość tożsamościowa: człowiek i wampir

Edward nigdy nie zapomina, kim był i kim jest. A jest obecnie wampirem. Stał się nim za sprawą innego wampira, który poszukiwał towarzysza dla swojej samotnej wędrówki przez czas. Uratował więc umierającego siedemnastoletniego chłopca, ofiarowując mu dar wiecznej egzystencji, ale tym samym zmieniając na wieki jego naturę.

Przez siedemnaście lat Edward był jednak człowiekiem. Częstka ludzkiej istoty w nim przetrwała i trwa. Moralność ludzka musi zmierzyć się z naturą wampira, dla którego koniecznością życiową jest picie ludzkiej krwi. To warunek konieczny, by wampir mógł „żyć”.

Twórca Edwarda, który stał się jego przybranym ojcem, stworzył na własne potrzeby kodeks etyczny. Uznaje on za wartość najwyższą życie człowieka. Człowiek tym samym nie może być sfunkcjonalizowany: to dawca, pokarm. Carlisle siłą woli przezwycięża nieokiełznany wampirzy popęd do picia krwi człowieka, jej substytutem staje się dla niego i wampirów jemu podobnych krew zwierzęca. Stąd żartobliwe samookreślenie: *wampir wegetarianin*. Ten priorytet etyczny fundator rodziny wampirów przekazuje swoim bliskim, choć samoograniczenie się nie jest przez wszystkich przyjmowane bez walki. Edward jako młody wampir przeżył okres buntu przeciw zasadom narzucanym mu przez ojca. Zdecydowało jednak poczucie, że zabijanie to zło. Edward często powtarza: nie chcę być potworem. Walkę z naturą wampira determinuje jego światopogląd. Działania podporządkowane są chęcią bycia „dobrym wampirem”, wampirem nieniszczącym człowieka, niezagrożającym mu (zob. Housel, Wiśniewski, Irvin 2009). A jednak Edward, choć „wegetarianin”, ma poczucie bycia potworem, który w każdej chwili może się wyzwolić spod kontroli „ludzkiej” kondycji wampira.

Krwiopijny wampir, walczący z impulsem picia życiodajnego płynu, *ex*-człowiek z poczuciem utraty duszy w momencie przejścia do innej egzystencji,

prowadzi nieustający dyskurs tożsamościowy. Rozterki egzystencjalne stają się przeszkodą, by ukochanej dać to, co bez wahania ofiarował Stokerowski Dracula Minie, która przyjęła dar bezwarunkowo. Edward walczy, by skłonić Bellę do rezygnacji z pragnienia stania się wampirem — a to po to, żeby być z obiektem swojej miłości ponad czas ludzki. To, co dla Belli jest darem, dla Edwarda oznacza przekleństwo. Zwampirzenie, w jego rozumieniu, przynosi w konsekwencji pozbawienie duszy, fundamentalnego atrybutu człowieczeństwa, zdehumanizowanie człowieka.

Bycie wampirem, według Edwarda, to rodzaj piętna. Wampir jest innym, jest obcym, jest wrogiem. Ten drapieżnik powstały, by polować na człowieka, tym bardziej jest niebezpieczny, że pociąga ofiarę swoim pięknem:

Jestem najniebezpieczniejszym drapieżnikiem na świecie. Wszystko we mnie ma cię przyciągać. Mój głos, moja twarz, nawet mój zapach. Nie wiem po co. I tak mnie nie prześcigniesz. I tak mnie nie pokonasz⁴⁶.

S. Meyer: *Zmierzch*, s. 217

Choć sam Edward i jego rodzina nie zagrażają (starają się nie zagrażać) człowiekowi, on sam żyje z piętnem potwora, niebezpiecznej, niszczycielskiej bestii. Wchodzi w świat człowieka, żyje wśród ludzi, ale udając człowieka, nie ujawniając swojej prawdziwej tożsamości. Ta musi pozostać ukryta — dla bezpieczeństwa i wampira, i człowieka.

Potwór uwodziciel — to połączenie groźne i niebezpieczne dla ofiary, którą staje się człowiek. Nosi w sobie ciężar i poczucie winy za to, kim jest.

Edward wobec mitu wampirycznego

W odbiorze społecznym funkcjonuje obraz wampira, oparty na jego reprezentacjach głównie filmowych, a przeciętny uczestnik popkultury i odbiorca legend — ludowych czy miejskich — zna doskonale sposoby ochrony przed zabójczymi istotami i sposoby jej unicestwienia. Składają się one na uproszczoną wersję mitu wampirycznego. Współczesne literackie wampiry mają pełną świadomość społecznego wyobrażenia tej postaci i świata, w którym żyją.

Po ustaleniu wampirzej tożsamości Edwarda zaczyna się rozmowa konfrontująca powszechne wyobrażenia z rzeczywistością świata wampirów. Bella ma szansę poznać go od wewnątrz, z punktu widzenia kogoś, dla kogo ten świat jest

⁴⁶ Por. też: „Wyglądam jak anioł, lecz w rzeczywistości tkwi we mnie jedynie zło. Odwieczne prawa natury rządzą istotami mi podobnymi. Jesteśmy piękni jak wąż diamentowy czy prądkowany tygrys, ale zabijamy bezlitośnie. Nie pozwól zwieść się oczom”. (Lestat o sobie samym; A. Rice: *Opowieść o złodzieju ciał*. Dostępne w Internecie: http://annerice.amizan.org/texty/lestat_cyt.html [data dostępu: 24.11.2014]).

jego światem, jego obecną rzeczywistością. Edward z poczuciem humoru komentuje potoczną wiedzę i ją prostuje. Jego „rozprawa” z mitami utrwalonymi w potocznej świadomości zbiorowej dokumentuje pełne poczucie samoświadomości i dystans podszyty kpina wobec opinii zbiorowych⁴⁷. Oto pytania Belli, która właśnie potwierdziła swoje przypuszczenia co do tego, kim jest interesujący ją chłopak, i odpowiedzi wampira, postaci znanej z legend, a tu: konkretnej istoty:

- Tylko się nie śmieję... Dlaczego możesz pokazywać się w dzień?
- I tak zachichotał.
- To mit.
- Słońce was nie spala?
- Też mit.
- A co ze spaniem w trumnach?
- Mit. — Zawahał się przez chwilę, po czym dodał zmienionym głosem: — Ja nie śpię.
- Wcale?
- Nigdy. — Ledwie go było słyszeć. Spojrzał na mnie ze smutkiem. [...]
- Nie zadałaś mi najważniejszego pytania — oświadczył grobowym tonem. [...]
- To znaczy?
- Nie interesuje cię moja dieta? — naigrawał się ze mnie.
- Ach, to — mruknęłam.
- Tak, to. Nie chcesz wiedzieć, czy piję krew?

S. Meyer: *Zmierzch*, s. 153—154

Nowy wampir wie, kim jest, jaki jest, skąd pochodzi. Ma też świadomość, że prawda jego świata, którego doświadcza i w którym żyć będzie przez wieki, nie pokrywa się z tym, co utrwaliło się w potocznym obrazie świata postaci z legend i mitów. Co więcej, podchodzi do tej spetryfikowanej wizji wampira z pełnym pobłażliwością dystansem i życzliwą kpina.

System wartości Edwarda

Składnikiem tożsamości „nowego wampira” jest jego system aksjologiczny odmienny niż ten „dawnych wampirów” — amoralnych⁴⁸. Widać tu dwa prio-

⁴⁷ Podobną scenę obalania obiegowych sądów na temat właściwości wampira zobaczymy w powieści Andrzeja Sapkowskiego *Chrzest ognia* (1996), którą umieszcza w swojej antologii literatury wampirycznej Maria Janion (2008).

⁴⁸ Por. „Jako istota nadnaturalna znajduje się poza obszarem norm i zasad. Zawieszona zostaje między życiem i śmiercią, dobrem i złem, pozbawiona ograniczeń związanych ze sferą religijną oraz społeczno-obyczajową”. Zob. <http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2011/06/09/co-pana-gryzie/> [data dostępu: 30.03.2014].

rytety, dwa bloki wartości. Dla Edwarda wartością najwyższą jest Bella i miłość do niej — to organizuje jego zachowania, jego byt, teraz i na przyszłość: na wieczność. Uczucie do dziewczyny przekłada się na przemożny imperatyw chronienia jej za wszelką cenę. Zakochany wampir tak widzi etapy związku: zakochanie się, miłość, małżeństwo, seks — taki ma być porządek chronologiczny w byciu parą (tak było w „jego” czasie, na początku XX wieku). To znacząca różnica w stosunku do wampirów w literaturze dawniejszej. Tam wampir był istotą *par excellence* seksualną, opanowaną pożądaniem kobiety. I ta seksualność wykraczała poza normy ludzkie. Edward natomiast stanowi figurę młodego człowieka panującego nad pożądaniem, kontrolującego popęd, umiejącego czekać na spełnienie miłosne. Tym samym przekroczenie tabu seksualnego, tak mocno obecnego w rysowaniu postaci Drakuli, tu jest zneutralizowane. Wychowany jako młody człowiek w epoce dominującego patriarchatu z mocno zarysowanym tabu seksualnym, Edward jako siedemnastolatek u progu XXI wieku, już przecież po epoce rewolucji seksualnej, zachowuje staroświecką powściągliwość, choć nie ukrywa, że dziewczyna rozbudza jego zmysły.

Nie tylko Bella i jej życie stanowi *sacrum* dla Edwarda. „Nowe wampiry” z sagi Stephenie Meyer wyznają zasady etyczne, a do nich należy nie czynić człowiekowi krzywdy, bo życie jest wartością najwyższą — to drugi imperatyw moralny. Tak więc możliwa jest koegzystencja z człowiekiem, choć ten ma pozostać w nieświadomości o tym, że obok niego istnieją istoty „ze świata legend”⁴⁹.

Tożsamość wampira Doświadczenie wampiryczności z perspektywy (ex)człowieka

Tożsamość współczesnego wampira literackiego jest i indywidualna, i grupowa. Ma on świadomość przynależności do grupy o określonych właściwościach psychofizycznych i specyficznych potrzebach dietetycznych, ale ma też poczucie bycia jednostką, podobną do swoich pobratymców, ale przecież jedyną, wyjątkową, o indywidualnym przebiegu egzystencji i jednostkowym jej doświadczeniu⁵⁰. Jego mediatyzowana tekstowo tożsamość indywidualna zacho-

⁴⁹ Dodajmy jednak, że nie wszystkie wampiry ze świata *Zmierzchu* respektują taki kodeks moralny. Dla części z nich człowiek pozostaje tylko „pokarmem”. W innych tekstach kultury popularnej spotykamy też wampiry wrogie człowiekowi, by przywołać mroczny świat powieści *sf* Richarda Mathesona *Jestem legendą* (1954), zekranizowany w 2007 roku przez Francisa Lawrence’a. Tu wampir to najeźdźca, który zamierza podbić świat człowieka, wyeliminować ludzi: świat jest zaatakowany przez wirus, który dotykając ludzi, przekształca ich w mordercze wampiry. Człowiekiem pozostaje jedynie narrator powieści.

⁵⁰ W rozważaniach pominęłam aspekt językowy tożsamości, jemu bowiem poświęciłam inny artykuł: Kita 2014.

wuje ślady ludzkiej istoty, jaką był przed transformacją, tworzy ją także, co zrozumiałe, kondycja wampirza.

Z wampirami jako typem bytu łączy go pamięć momentu narodzin jako wampira, wyostrzone zmysły (por. pierwsze wrażenia po transformacji, np. Louis z *Wywiadu z wampirem* i Bella ze *Zmierzchu*), pragnienie krwi (w cyklu *Zmierzch* — powściągane), odmienna od ludzkiej percepcja świata i człowieka, inne odczuwanie czasu (z perspektywą wiecznego trwania). Wampiry wiele uwagi poświęcają refleksji nad istotą swojego gatunku, chętnie snują narracje autobiograficzne. Mają bardzo wysoko rozwiniętą samoświadomość: kim są i kim byli, jakie są, skąd pochodzą. Relacje rodziny Cullenów z ludźmi determinuje szacunek dla ludzkiego życia, co doprowadziło ich do odpowiedzialnej decyzji przejście na wegetarianizm — w ich wersji oznacza to picie krwi zwierzęcej, nie ludzkiej. Ze swoimi pobratymcami kierującymi się podobną filozofią utrzymują bliskie i oparte na przyjaźni i szacunku relacje. Świadome ciągle żyjącego w zbiorowej świadomości stereotypu, dekonstruują mit, obalając „mity” ich dotyczące. Są przywiązane do swojej historii, a jej opowiadanie traktują jako pracę pamięci pozwalającą zrozumieć ich istotę⁵¹.

Jak nazwać tego „nowego” wampira popkulturowego? Wampir, wampir nietypowy, człowiekowampir, wampir-człowiek, człowiek w wampirze, *ex-człowiek*, wampir o *residuum* człowieczym, potwór bez duszy? Wampir — wampir o cechach (dobrego) człowieka, piękna istota, doskonała pod każdym względem, o nadludzkich mocach, idealny partner, istota czasem *oldschoolowa*? Te określenia mogą służyć nominacji istoty, która jest odpowiedzią — nawet jeśli tylko częściową, to ważną — na potrzeby odbiorcy tekstów kultury popularnej XXI wieku. Wypada zatem zmodyfikować cytowany już na początku artykułu sąd Aleksandra Dumasa: „Dokądkolwiek pójdziemy, wampir zawsze będzie szedł z nami”. I będzie zmieniał się wraz z nami, adaptując się do naszych potrzeb intelektualno-emocjonalnych. Bo to my tworzymy nasze wampiry.

Nurt *glamour* w kulturze popularnej stworzył wampira w wersji *glamour*⁵², roztaczającego wokół siebie blask — także w sensie dosłownym. Łączy on w sobie archetyp księcia z bajki, który wyrwa kopciuszka z szarości codziennego życia, by przenieść go do pełnego blasku życia w świecie wampirów, z super-

⁵¹ Dziewiętnastowieczne literackie wampiry nie opowiadały o swojej epoce, tej początkowej, czasem tylko wspominając ją z nostalgią. Wampiry współczesne wracają pamięcią do czasów, kiedy się pojawiały na świecie, stają się świadkami historii, uczestniczą w niej, tworzą ją, opowiadają o niej — historia, ta wielka, w ich wydaniu przybiera wymiar intymny. Wampir — figura podróżnika w czasie — staje się historykiem, który czasy historyczne obserwował, uczestniczył w nich. Może też spojrzeć na nie z perspektywy czasu, przyjmować inne perspektywy niż uczestnika czy obiektywnego historyka. Łączy narrację historyczną z narracją autobiograficzną. W jego opowieściach nostalgia czasów minionych koegzystuje z adaptacją do współczesności. Zob. też Reagin, red. 2010.

⁵² Angielskie słowo *Glamour*, nieprzekładalne na polski, oznacza: ‘urok, magia, czar, przepych, splendor, blask’.

menem, który chroni swoją ukochaną, traktując ją w patriarchalny sposób. Jest też jednocześnie empatyczny i despotyczny, oldschoolowy i nowoczesny. Ale jest jednak wampirem, postacią z wielowiekową tradycją.

Źródła

- Meyer S., 2008: *Zmierzch*. Tłum. J. Urban. Wrocław.
 Meyer S., 2009: *Księżyc w nowiu*. Tłum. J. Urban. Wrocław.
 Meyer S., 2009: *Przed świtem*. Tłum. J. Urban. Wrocław.
 Meyer S., 2009: *Zaćmienie*. Tłum. J. Urban. Wrocław.
 Meyer S., 2005: *Twilight*. New York.
 Rice A., 1985: *Wampir Lestat*. Tłum. T. Olszewski. Poznań.
 Rice A., 1988: *Królowa potępionych*. Tłum. P. Korombel. Poznań.
 Rice A., 1996: *Wywiad z wampirem*. Tłum. T. Olszewski. Poznań.
 Rice A., 2006: *Posiadłość Blackwood*. Tłum. P. Korombel. Poznań.
 Rice A., 2007: *Opowieść o złodzieju ciał*. Tłum. R. Lipski. Poznań.
 Stoker B., 2011: *Dracula*. Tłum. M. Król. Warszawa.

Literatura

- Bokszański Z., 1989: *Tożsamość, interakcja, grupa*. Łódź.
 Bugajski M., 2014: *Kilka uwag o pojęciu tożsamości*. W: Steciąg M., Bugajski M., red.: „Zielonogórskie Seminarium Językoznawcze 2013”. *Tożsamość w komunikowaniu*. Zielona Góra.
 Bunson M.E., 1993: *The Vampire Encyclopedia*. New York.
 Butler E., 2010: *Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film. Cultural Transformations in Europe, 1732—1933*. Rochester, N.Y.
 Castells M., 2009: *Sila tożsamości*. Przekł. S. Szymański, red. nauk. M. Marody. Warszawa.
 Cazacu M., 2007: *Dracula*. Przeł. B. Biały. Warszawa.
 Czamańska I., 2003: *Drakula: wampir, tyran czy bohater?* Poznań.
 Dun-Mascetti M., 2010: *Świat wampirów od Draculi do Edwarda*. Przeł. E. Morycińska-Dzius. Warszawa.
 Dziadul J., 2010: *Czy wampir był wampirem?* <http://dziadul.blog.polityka.pl/2010/08/16/czy-wampir-był-wampirem/> [data dostępu: 30.03.2014].
 Felis P.T., 2013: *Wywiad z wampirem. Kobieta „Byzantium” już w kinach*. http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105406,14378849,Wywiad_z_wampirem_Kobieta_Byzantium_juz_w_kinach.html [data dostępu: 8.03.].
 Gajda S., 2008: *Słowiańskie dyskursy tożsamościowe*. W: Gajda S., red.: *Tożsamość a język w perspektywie slawistycznej*. Opole.
 Gemra A., 2008: *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankenstein w wybranych utworach*. Wrocław.

- Gemra A., 2014: *Z literaturoznawczynią wśród wampirów — rozmowa z profesor Anną Gemrą o potworach, amantach i pociotkach Drakuli oraz o tym, co się z nimi stanie, gdy przestaną być popularne*. „Creatio Fanstastica”, nr 40. Dostępne w Internecie: <http://www.creatio.art.pl/index.php?menu=aktualny&artid=894> [data dostępu: 30.03.].
- Gergen K.J., 2009: *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*. Przekł. M. Marody. Warszawa.
- Gripari P., ed., 1977: *Pedigree du vampire*. Lausanne.
- Grzebałkowska M., 2014: *Beksińscy. Portret podwójny*. Kraków.
- Halawa M., 2008: *Bauman o popkulturze*. Wypisy. Warszawa.
- Hopfinger M., 2013: *Otwarcie na świat i problem tożsamości*. W: Werner A., Żukowski T., red.: *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*. Warszawa.
- Housel R., Wiśniewski J., Irvin W., 2009: *Zmierzch i filozofia. Wampiry wegetarianie i pogoń za nieśmiertelnością*. Przeł. A. Krzysztoń, J. Urban. Warszawa. <http://stopklatka.pl/-/6655270,czy-wampiry-istnieja-naprawde-autorka-czystej-krwi-charlaine-harris-specjalnie-dla-stopklatki> <http://www.creatio.art.pl/index.php?menu=archiwum&archid=41&artid=895> [data dostępu: 30.03.2014].
- Janion M., 2008: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk.
- Jarrot S., 1999: *Le vampire dans la littérature du XIXe au XXe siècle: de l'autre à un autre soi-même*. Paris.
- Kaczor K., 2010: *Od Draculi do Lestata. Portrety wampira*. Gdańsk.
- Karnat-Napieracz A., 2009: *Tożsamość czyli świadomość redivivus*. Kraków.
- Karol Kot — *Wampir z Krakowa. Pił krew, mordował i siał postrach*. 2013. Dostępne w Internecie: <http://nasygnale.pl/kat,1025185,title,Karol-Kot-Wampir-z-Krakowa-Pil-krew-mordowal-i-sial-postrach,wid,16155965,wiadomosc.html?ticaid=612314> [data dostępu: 30.03.2014].
- Kita M., 1998: *Wywiad prasowy. Język, gatunek, interakcja*. Katowice.
- Kita M., 2007: *Szeptem albo wcale. O wyznawaniu miłości*. Katowice.
- Kita M., 2013: *Edwarda Cullena dialogi z... Między tradycją a adaptacją*. W: Karwatowska M., Siwiec A., red.: *Komunikacja. Tradycja i innowacje*. Chełm.
- Kita M., 2014: *Coming out. Nowy gatunek na polskiej mapie genologicznej, zdarzenie komunikacyjne, wydarzenie medialne*. W: Karwatowska M., Litwiński R., Siwiec A., Jarosz B., red.: *O płci, ciele i seksualności w języku i mediach*. Lublin.
- Kita M., Ślawska M., red. 2013: *Słowo wstępne*. W: Kita M., Ślawska M., red.: *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną*. T. 3: *Tożsamość dziennikarza*. Katowice.
- Kowalski P., 2000: *Zwierzoczkoupiory wampiry i inne bestie*. Kraków.
- Kowalski P., 2004: *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*. Kraków.
- Kowalski P., 2007: *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa.
- Lecouteux C., 2007: *Tajemnicza historia wampirów*. Przeł. B. Spieralska. Warszawa.
- Maalouf A., 2002: *Zabójcze tożsamości*. Przeł. H. Lisowska-Chehab. Warszawa.

- Marusza Zagubiona w Sobie, 2008: *Wampir i jego mit (Obraz uniwersalnych lęków i pragnień)*. http://www.opress.pl/kultura/wampir_i_jego_mit_jako_obraz_uniwersalnych_lekow_i_pragnien_czlowieka.html [data dostępu: 30.03.2014].
- Moore Ch., 2008: *Krwio pijcy*. Tłum. J. Drewnowski. Warszawa.
- Ostaszewska D., 2013: *Martyna Wojciechowska: dziennikarz — kobieta — podróżnik. Zawód i pasja*. W: Kita M., Ślawska M., red.: *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną*. T. 3: *Tożsamość dziennikarza*. Katowice.
- Petoia E., 2003: *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Kraków.
- Rawski J., 2014: *Miłość wampira i miłość do wampira w perspektywie genderowej (na podstawie tetralogii „Zmierzch” Stephenie Meyer)*. Dostępne w Internecie: http://www.academia.edu/3623091/Milosc_wampira_i_milosc_do_wampira_w_perspektywie_genderowej_na_podstawie_tetralogii_Zmierzch_SStephenie_Meyer [data dostępu: 30.04.].
- Reagin N., red., 2010: *„Zmierzch” i historia*. Przeł. E. Siarkiewicz, P. Żak. Warszawa.
- Roux J.P., 2013: *Krew: mity, symbole, rzeczywistość*. Przeł. M. Chrobak. Kraków.
- Salagean C.-S., 2009: *Vampires littéraires du XXe siècle, La figure du vampire en prose: entre tradition et modernité*. Dostępne w Internecie: http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/49/86/94/PDF/2008-2009_Salagean_Claudia_master1.pdf [data dostępu: 30.03.2014].
- Schmitt J. C., 2002: *Duchy: żywi i umarli w społeczeństwie średniowiecznym*. Przeł. A. Witt Labuda. Gdańsk.
- Sobolewska A., 2013: *„Kto mi pisze życie?” Gra o tożsamość bohaterów filmów i sztuk teatralnych Marka Koterskiego*. W: Werner A., Żukowski T., red.: *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*. Warszawa.
- Sokalska M., 2013: *Inkarnacje lorda Rutvena. Adaptacje i transformacje mitu wampirycznego*. W: Hajduk-Gawron W., Madeja A., red.: *Adaptacje*. [T. 1]: *Język — literatura — sztuka*. Katowice.
- Stachowski K., 2005: *Wampir na rozdrożach. Etymologia wyrazu upiór — wampir w językach słowiańskich*. „Rocznik Słowistyczny”, T. 40.
- Steciąg M., 2014: *Tropienie tożsamości — inspiracje językoznawcze*. W: Steciąg M., Bugajski M., red.: „Zielonogórskie Seminaria Językoznawcze 2013”. *Tożsamość w komunikowaniu*. Zielona Góra.
- Strinati D., 1998: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przeł. W.J. Burszta. Poznań.
- Szczepaniak K., 2011: *Co pana gryzie*. „Reflektor”. Dostępne w Internecie: <http://www.rozswietlamykulturę.pl/reflektor/2011/06/09/co-pana-gryzie/> [data dostępu: 30.03.2014].
- Szkudlarek P., 2014: *Nowy portret wampira*. Dostępne w Internecie: <http://www.staff.amu.edu.pl/~filmik/kolo-pszkudlarek-wampiry.html> [data dostępu: 30.03.].
- Śmiałkowski K.M., 2010: *Wampir. Leksykon*. Bielsko-Biała.
- Twiss M., 2005: *Najwięksi zbrodniarze w historii*. Warszawa.
- Uździcka M., 2014: *Tożsamość, ekwiwalencja, identyfikacja*. W: Steciąg M., Bugajski M., red.: „Zielonogórskie Seminaria Językoznawcze 2013”. *Tożsamość w komunikowaniu*. Zielona Góra.

- Valls de Gomis E., 2005: *Le vampire au fil des siècles: enquête autour d'un mythe*. Cheminements.
- Wałaszewski Z., 2000: *Wampir — zamaskowana tożsamość, ukryta śmierć*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 31—32.
- Wałaszewski Z., 2002: *Nowe oblicza Draculi. Wampir w lustrze dwudziestowiecznych mediów*. Warszawa.
- Wyrwas K., 2014: *Opowiadania potoczne w świetle genologii lingwistycznej*. Katowice.
- Zwolińska B., 2002: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i poromantycznej*. Gdańsk.
- Żydek-Bednarczuk U., 2013: *Wibrująca tożsamość dziennikarzy*. W: Kita M., Ślawska M., red.: *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną*. T. 3: *Tożsamość dziennikarza*. Katowice.

Małgorzata Kita

The textually mediated experience of being a vampire
About *Twilight* by Stephenie Meyer

Summary

The author studies the traces of vampire consciousness, verbalised by the vampire representatives of popular culture. The “new literary vampire” created by Stephenie Meyer in her cycle of novels entitled *Twilight*, is the subject to the present research.

The identity of a contemporary literary vampire is both individual and collective. The vampire is aware of being part of a group characterised with specific psycho-physical features and dietary needs, but he/she also manifests a strong sense of being an individual who, though resembling his/her kinsmen, feels special and unique, existing in the world and experiencing it individually. The vampire’s textually mediated identity maintains the features of a human being whom he/she was before transformation, yet, quite understandably, it also derives from his/her vampire’s existence.

Key words: identity, self-awareness, vampire myth, contemporary vampire, Stephenie Meyer

Małgorzata Kita

L'expérience d'être un vampire, médiatisée dans le texte
Sur *La saga du désir interdit* de Stephenie Meyer

Résumé

L'auteure examine les traces de la conscience d'être un vampire, verbalisées par ce personnage populaire de la culture populaire. L'objet de recherches est un « nouveau vampire » littéraire, créé dans le cycle romanesque de Stephenie Meyer *La Saga du désir interdit*.

L'identité du vampire littéraire contemporain est de même individuelle et collective. Il a une conscience d'appartenir à un groupe aux propriétés psychophysiques et aux besoins alimentaires déterminés ; pourtant il a également le sentiment d'être un individu semblable à ses parents, mais unique, exceptionnel, dont l'existence est individuelle et l'expérience unique. Son identité individuelle, médiatisée dans le texte, porte les traces de l'être humain qu'il était avant la transformation, elle est également formée, ce qui est entièrement compréhensible, par la condition du vampire.

Mots-clés : identité, autoconscience de l'identité, mythe du vampire, vampire contemporain, Stephenie Meyer